

ФОРМАЛЬНЫЙ МЕТОД И КНИГА В. НАБОКОВА «НИКОЛАЙ ГОГОЛЬ»

Главная задача статьи заключается в том, чтобы показать, чем близок Набоков к формальной школе и в чем он развивает ее традиции. Набоков пользовался формалистической системой понятий, осмысляя и корректируя ее для выражения собственных эстетических взглядов. На примере книги «Николай Гоголь» обозначены основные черты структурного подхода Набокова к анализу художественных произведений и особенности гоголевской системы средств изображения. В результате делается вывод о понимании Набоковым приема как мировосприятия.

Ключевые слова: формальный метод; Набоков; «Николай Гоголь»; поэтика Гоголя; прием.

В 1937 г. В. Ходасевич в статье «О Сирина» обозначил главную тему произведений Набокова – «жизнь художника и жизнь приема в сознании художника». Сам писатель провозглашался «по преимуществу художником формы, писательского приема»¹. По мнению критика, в художественных произведениях писатель не пытался скрыть или замаскировать то бесчисленное множество приемов, которые, создавая мир произведения, «оказывались его неустранимо важными персонажами». Одна из главных задач Набокова-Сиринина заключалась именно в том, чтобы читателю показать, «как живут и работают приемы»².

Описав на примерах из произведений Набокова то явление, которое представители формальной школы называли «обнажение приема», Ходасевич обращается к другому знаменитому понятию формалистов и определяет его очень четко: «Формалисты его зовут остранением. Он заключается в показывании предмета в необычайной обстановке, придающей ему новое положение, открывающей в нем новые стороны, заставляющей воспринять его непосредственнее»³. Известно, что свою критическую позицию по отношению к формализму и особенно к В. Шкловскому Ходасевич

выразил еще за десять лет до статьи о Сирине. За технологическим подходом к литературе Ходасевич видел безразличие к человеческой личности, которое, по его мнению, «глубоко роднит формализм с мироощущением большевиков. “Искусство есть прием”: какой отличный цветок для букета, в котором уже имеется: “религия – опиум для народа” и “человек произошел от обезьяны”»⁴.

В. Ходасевич был предшественником В. Набокова в оценке формалистических представлений о литературе. К попыткам создавать в литературе новые формы, а также ко всем новомодным течениям – от футуризма до имажинизма – критик относился крайне скептически, противопоставляя им пушкинскую поэтику. Поэтому неслучайно Набоков заявил о своем неприятии методологических принципов формализма в некрологическом эссе «О Ходасевиче»: «Размолвка в сознании между выделкой и вещью потому так смешна и грязна, что она подрывает самую сущность того, что, как его ни зови – “искусство”, “поэзия”, “прекрасное”, – в действительности неотделимо от всех своих таинственно необходимых свойств»⁵. Как для Набокова, так и для Ходасевича в поэзии существенна только целостность, неповторимая индивидуальность, нарушающая всякий закон, та «сияющая самостоятельность, в применении к которой определение “мастерство” звучит столь же оскорбительно, как “подкупающая искренность”»⁶.

Стоит заметить, что оба писателя пользовались формалистической системой понятий, осмысляя и корректируя ее для выражения собственных эстетических взглядов. Это касается и критической, и литературной практики. Так, в статье «Памяти Гоголя» (1934) Ходасевич говорит о литературной эволюции как о «эволюции стилей, то есть приемов», которая «совершается по кривой», приближающейся к спирали, точнее – «эволюция искусства принимает очертания спирали»⁷. Литературная эволюция и творческий процесс становятся предметом изображения в романе Набоко-

ва «Дар». Как превосходно показала исследовательница этого романа, эстетическая концепция, исходящая из формалистических принципов, получает практическую реализацию в произведениях героя – ненаписанной книге Федора об отце и книге о Чернышевском⁸.

В той же статье Ходасевича термин «прием» трактуется иначе: не только как формальный, но и как внутренне наполненный содержанием, отражающий мироощущение и мировоззрение художника. «Искусство осуществляется, – утверждает Ходасевич, – не ради приема (как думали формалисты), но через него и в нем самом. <...> Прием не есть цель и не есть импульс творчества. Но поскольку творчество осуществляется не иначе, как через него и даже именно в нем самом, он становится уже не только формой, в которой отливается содержание, но и содержанием. Поэтому мастер далеко не свободен в выборе приемов»⁹.

Подобные представления Ходасевича о единстве и взаимосвязанности формы и содержания, о значимости каждого компонента художественного текста, объединенного внутренним единством эстетической функции, соответствуют набоковским эстетическим принципам. Не секрет, что определение художественного произведения не как набора приемов, но как комплексной многомерной структуры, интегрированной через единство эстетической задачи, содержалось в зародыше в наиболее зрелых и логически последовательных работах представителей русского формализма. Позднее к такому определению пришел структурализм.

Разработанное структуралистами представление об эстетической структуре как динамической «знаковой системе» развилось из предложенного Ю. Тыняновым в статье «О литературной эволюции» (1927) понятия «системы». «Соотнесенность каждого элемента литературного произведения как системы с другими и, стало быть, со всей системой» Тынянов назвал «конструктивной функцией данного элемента»¹⁰. Более того, формалистическое представление о «литературности» как о некоем стратегиче-

ском свойстве и формообразующем признаке литературы Тынянов развивает в представлении о доминанте. «Система, – писал Тынянов, – не есть равноправное взаимодействие всех элементов, а предполагает выдвигнутость группы элементов (“доминанта”) и деформацию остальных...»¹¹.

Именно доминанта и придает литературному произведению целостность, а также «ощутимость», то есть делает его опознаваемым как литературное явление. Это «доминирующее качество» литературы, набор характеристик, посредством которых произведение воспринимается как таковое, по убеждению Тынянова, меняется от одной эпохи к другой. Литературная эволюция ведет к изменению в иерархии литературных жанров, а также во взаимоотношениях между литературой и смежными областями культуры. Постоянным остается только ощущение отличия от не-литературы. Таким образом, мы возвращаемся к тому отличительному признаку («семантическому сдвигу»), который, как провозглашал Шкловский в 1917 г. в своем манифесте «Искусство как прием», лежит в основе эстетического восприятия.

С другой стороны, как показал О.А. Ханзен-Леве в книге «Русский формализм»¹², принцип «остранения», «сдвига», «обнажение приема» гораздо шире формализма и в той или иной степени присущ разным типам модернистской практики и может приобретать разное значение в различных художественных парадигмах.

В самом деле, ход развития литературы в романе «Дар» представлен метафорой «искусство – ход коня», которая в трудах формалистов¹³ применялась для описания принципа условности в искусстве и хода литературной эволюции. В лекции, посвященной роману Джейн Остен «Мэнсфилд-парк», Набоков использовал выражение «ход коня» в более узком значении: как «шахматный термин, обозначающий рывок в ту или другую сторону на черно-белой доске переживаний Фанни»¹⁴. В другой лекции, не называя самого принципа «семантического сдвига», Набоков определяет

характерный прием Диккенса. В романе «Холодный дом» он проявляется в «словесной игре, заставляющей неодушевленные слова не только жить, но и проделывать фокусы, обнажая свой непосредственный смысл»¹⁵. Анализируя произведения русской и западноевропейской литератур, Набоков главным образом обращает внимание на конструктивные приемы – стилистические, композиционные, риторические. Вторая его задача заключалась в том, чтобы установить специфическую функцию этого приема в каждом конкретном случае.

Однако когда американский переводчик романов «Дар» и «Защита Лужина» Майкл Скэмвелл в письме от 19 апреля 1962 г. спросил Набокова о Шкловском и возможном влиянии русских формалистов, писатель отреагировал резко отрицательно: «Шкловский. Я вроде бы помню его статью об “Онегине”. Знаком не был. То, что называют “формализмом”, содержит черты, мне отвратительные»¹⁶. Действительно, как показано выше, некоторые черты формализма не соответствуют эстетическим принципам Набокова и его друга и предшественника Ходасевича. Это касается, прежде всего, категоричности, прямолинейности и механистичности мышления раннего ОПОЯЗа.

Одним из наиболее ценных аспектов формальной методологии было представление об общей условности литературы и о недопустимости буквального прочтения литературных произведений. Это импонировало Набокову. В эссе «О хороших читателях и хороших писателях» он предостерегает читателей от радости узнавания окружающего мира и жизнеподобия в произведениях искусства: «Нужно всегда помнить, что во всяком произведении искусства воссоздан новый мир, и наша главная задача – как можно подробнее узнать этот мир, впервые открывающийся нам и никак напрямую не связанный с теми мирами, что мы знали прежде»¹⁷.

Каким же при этом инструментом следует пользоваться читателю? По Набокову, единственно правильный критерий – это «безличное вооб-

ражение и эстетическое удовольствие». «Следует оставаться немного в стороне, – советует писатель, – находя удовольствие в самой этой отстраненности, и оттуда с наслаждением, – переходящим в страсть, исторгающим слезы и бросающим в дрожь, – созерцать глубинную ткань шедевра»¹⁸. Если писатель при создании произведения преломляет в призме условности факты действительности, которые подчас могут измениться до неузнаваемости, то читатель путем отстранения должен ясно представить структуру того особого мира, который предоставлен в его распоряжение автором.

В этом отношении Набоков был скорее наследником русских формалистов, так же как и структуралисты, которые переосмыслили идеи о динамической форме, отказавшись от резкого противопоставления формы и содержания. Они предложили изучать и то и другое как проявления одних и тех же структур.

По мнению П.Н. Медведева, русский формализм отличался от западноевропейского ложным предположением, что «конструктивное значение какого-нибудь элемента произведения приобретается им ценою утраты идеологического смысла»¹⁹. В этом отношении набоковская позиция относительно архитектуры литературного произведения ближе к принципам формального направления западного искусствоведения, для которого каждый элемент является конструктивным в замкнутом единстве произведения и значение любого конструктивного элемента носит смысловой характер.

С другой стороны, что еще могло сблизать Набокова с формальной школой? Думается, что модернистское искусство, ярким приверженцем которого был Набоков, сосредоточено на самом разрушении привычных форм восприятия, на сдвиге и остранении. Одним из катализаторов процесса оформления русского формализма как раз и было восхищение достижениями литературного авангарда. Вторая причина заключалась в не-

приятии косности академического литературоведения, что Набокову также было близко.

Обратимся к книге «Николай Гоголь», на примере которой очертим структурный подход Набокова к личности и произведениям Н.В. Гоголя.

В мае 1942 г. Джеймс Лафлин, глава издательства «New Directions», выпустивший первый роман В. Набокова на английском языке, при встрече с писателем попросил его подготовить том стихотворных переводов из Пушкина и Тютчева, а также написать популярное учебное пособие для американских студентов о жизни и творчестве Н.В. Гоголя²⁰. Набоков согласился, тем более что прежде уже обращался к исследованию гоголевского творчества. Еще раньше, в свою берлинскую эпоху, в 1920-е гг., на вечере молодых русских литераторов, группировавшихся вокруг Ю.И. Айхенвальда, Набоков прочел доклад «Гоголь»²¹, в котором, по его собственному выражению, «смаковал» лучшее гоголевское произведение – «Мертвые души». Набоков восхищался формальной стороной поэтики Гоголя, оригинальностью изобразительных приемов в «Мертвых душах», а именно: «второстепенные» персонажи, посторонние к фабуле; развернутые сравнения; неожиданные переходы; «лирические отступления». Доклад «Гоголь», прочитанный в 1927 г., может рассматриваться как своеобразная точка отсчета эволюции взглядов В. Набокова.

Набоковское отношение к Гоголю за двадцать лет существенно изменилось. Не без воздействия идей В.В. Розанова, Д.С. Мережковского и особенно Андрея Белого (о влиянии которых следует говорить в отдельной работе) Набоков в книге подчеркивает прежде всего амбивалентность Гоголя, демоничность его мировосприятия. И «Мертвые души» уже рассматриваются не только как каталог «оригинальнейших, прекраснейших приемов»²², но как поэма об «идиотизме мировой пошлости»²³. Безоговорочное же восхищение в докладе гоголевской техникой в «Мертвых душах» усту-

пают холодному, отстраненному любопытству автора книги «Николай Гоголь». Однако на протяжении всей жизни Набоков был тверд в убеждении, что каждый писатель создает свою собственную «действительность», собственный мир в произведении («Гоголь творил гоголевскую жизнь»²⁴), представляющий собой прежде всего «феномен языка, а не идей». Понять созданный мир можно только с помощью анализа его структуры и ее конструктивных элементов.

Какие же особенности выделяет Набоков в гоголевской системе средств изображения?

1. В качестве основного приема гоголевской стилистики называется комбинация двух движений – рывка и парения: «Представьте себе люк, который открылся у вас под ногами с нелепой внезапностью, и лирический порыв, который вас вознес, а потом уронил в соседнюю дыру» (С. 503–504). Этот прием позволяет Гоголю раскрыть внезапное смещение рациональной жизненной плоскости, открывающее тайны иррационального.

2. Гоголевский мир определяется как мир искусственный, а населяющие его персонажи как фантомы, которые оживают от случайного упоминания. Как отмечают исследователи, любимый Набоковым прием искусства, подтверждающий демиургическую силу художника, – «возникновение героя из пустоты»²⁵, из случайной ассоциации. Набоков с восторгом подмечает этот прием у Н.В. Гоголя: «Словесные обороты создают живых людей» (С. 459). (Ср.: Ю. Тынянов рассматривал гоголевских персонажей как производные от «словесных знаков»). Банальный прием случайного упоминания в первом действии ружья, которое в последнем непременно должно выстрелить, у Гоголя неполноценен. Так, например, в «Ревизоре» городничий, давая распоряжения подчиненным, в разговоре с судьей упоминает судебного заседателя, «человека сведущего, но от него такой запах, как будто бы он сейчас вышел из винокуренного завода»

(С. 436). Ни в каком другом действии комедии заседатель больше не появится, как и многие другие мнимые персонажи.

3. Часто эти «эфирные создания» используются в качестве ответа на возникающий в повествовании вопрос. Набоков отмечает, что Гоголь использует прием лаконичного вопроса и обстоятельного ответа, следуя по стопам Стерна и опережая Джойса. В девятой главе «Мертвых душ» на балу Чичиков пытается завести разговор с дочкой губернатора, «рассказывая много приятных вещей, которые уже случалось ему произносить в подобных случаях в разных местах». Перечисление мест и случайных лиц «потоком низвергаются на страницу» (С. 464).

4. По мнению Набокова, сюжеты гоголевских произведений не имеют значения. Под сюжетом, в данном случае, Набоков имеет в виду фабулу: она проста, примитивна и является «лишь попыткой выжать до последней капли забавное недоразумение» (С. 432). Подлинный сюжет – в стиле, во внутренней структуре произведения. В интерпретации стиля прозы Н.В. Гоголя, в оценке особенностей фразы Набоков следует в значительной мере за Андреем Белым и его работой «Мастерство Гоголя». Для Андрея Белого постановка вопроса была также принципиальна – не «что?», а «как?»: «Сюжет врос в расцветку; его “что” на три четверти – в “как”; вне “как” – какая-то безруко-безногая фабула»²⁶. «Впаянность» сюжета в деталь – основное свойство прозы Гоголя для обоих писателей.

5. Гоголь – новатор в раскрытие цветовой гаммы художественного воплощения: «До появления Гоголя и Пушкина русская литература была подслеповатой. Формы, которые она замечала, были лишь очертаниями, подсказанными рассудком...» (С. 465). Цветовая же гамма, по мнению Набокова, была унаследована от французской литературы XVIII в. «Только Гоголь (а за ним Лермонтов и Толстой) увидел желтый и лиловый цвета»; «Описание сада Плюшкина поразило русских читателей почти так же, как Мане – усатых мещан своей эпохи» (С. 466). Выделяя визуальные свойства

художественной образности гоголевский произведений, Набоков противопоставляет реалистическому панорамно-историческому типу²⁷ визуального в литературе «фасеточное зрение» Гоголя. Это одна из разновидностей «зрения предельно близкого» (М. Ямпольский) модернистской культуры, зрительно схватывающего реальность в нескольких различных аспектах. Еще одно указание на то, как Гоголь предвосхитил многие средства изобразительности позднейшего искусства.

Главная задача статьи заключалась в том, чтобы показать, чем близок Набоков к формальной школе и в чем он развивает ее традиции. На примере книги «Николай Гоголь» обозначены основные черты структурного подхода Набокова к анализу художественных произведений. Однако относительно творчества Н.В. Гоголя следует отметить, что Набоков использовал формальный метод в той же степени, в какой и развивал идеи символистов о «потусторонности» мира Гоголя. Чтобы ощутить эти «минуты иррационального прозрения» писателя, Набоков предельно внимателен к его слову и языку. Одна из главных задач и состояла в том, чтобы показать демиургическую силу Гоголя, его «волшебную» способность творить «фантомную» жизнь из самой плоти языка. Анализируя конструктивную роль приема у Гоголя и понимая при этом прием (вслед за В.Ф. Ходасевичем) как мировосприятие, Набоков пришел к выводу, что «провалы и зияния в ткани гоголевского стиля соответствуют разрывам в ткани самой жизни» (С. 505–506).

¹ Ходасевич В. О Сирине // В.В. Набоков: pro et contra: В 2 т. Т.1. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. СПб., 1997. С. 249, 247.

² Там же. С. 247.

³ Там же. С. 249.

⁴ Ходасевич В. О формализме и формалистах // Критика русского зарубежья: В 2 ч. Ч.1. М., 2002. С. 323.

⁵ Набоков В. О Ходасевиче // Критика русского зарубежья: В 2 ч. Ч. 2. М., 2002. С. 260.

⁶ Там же.

-
- ⁷ См.: *Ходасевич В.Ф.* Памяти Гоголя // *Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. Записная книжка; Статьи о русской поэзии; Литературная критика 1922-1939.* М., 1996. С. 290–296.
- ⁸ См.: *Паперно И.* Как сделан «Дар» Набокова // *В.В. Набоков: pro et contra: В 2 т. Т. 1.* СПб., 1997. С. 491–513.
- ⁹ Там же. С. 291–292.
- ¹⁰ *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 272–273.
- ¹¹ Там же. С. 278.
- ¹² См.: *Ханзен-Леве О.А.* Русский формализм: методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001.
- ¹³ «Ход коня» – заглавие книги теоретика формализма В. Шкловского, вышедшей в Берлине в 1923 г.
- ¹⁴ *Набоков В.В.* Лекции по зарубежной литературе. М., 1998. С. 94.
- ¹⁵ Там же. С. 111.
- ¹⁶ *Скаммелл М.* Переводя Набокова, или сотрудничество по переписке // *Иностранная литература.* 2000. № 7. С. 278. О проблеме «Набоков и Шкловский» см.: *Гришакова М.* Две заметки о В. Набокове // *Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. IV.* Тарту, 2001. С. 247–259. (Новая серия).
- ¹⁷ *Набоков В.В.* О хороших читателях и хороших писателях // *Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе.* М., 1998. С. 23.
- ¹⁸ Там же. С. 27.
- ¹⁹ *Медведев П.Н.* Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. М., 2003. С. 52.
- ²⁰ *Бойд Б.* Владимир Набоков. Американские годы. Биография. М.; СПб., 2004. С. 56.
- ²¹ *Набоков В.В.* Гоголь // *Звезда.* 1999. № 4. С. 14–19. А. Долинин, подготовивший доклад к публикации, о дате написания пишет следующее: «На первой странице рукописи имеется пометка <1926–1927>. По-видимому, доклад был написан к 75-летию со дня смерти Гоголя, отмечавшемуся 21 февраля 1927 года».
- ²² Там же. С. 18.
- ²³ *Набоков В.В.* Николай Гоголь // *Набоков В.В. Собрание сочинений американского периода: В 5 т. СПб., 2000. Т. 1. С. 456.* (Далее при цитировании указывается только страница.)
- ²⁴ *Набоков В.В.* Гоголь. С. 15.
- ²⁵ *Сконечная О.Ю.* Черно-белый калейдоскоп. Андрей Белый в отражениях Набокова // *В.В. Набоков: pro et contra: В 2 т. Т. 1. СПб., 1997. С. 668.*
- ²⁶ *Белый А.* Мастерство Гоголя: Исследование. М., 1996. С. 58.
- ²⁷ *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий.* М., 2008. С. 37.